Isi dalam buku ini dicatut dari *Estetika Karbitan Zine Vol. 4* (Tikus Tanah Conspiracy, 2023) dan beberapa sub bab dalam buku James Newton berjudul *The Anarchist Cinema* (Intellect, 2019) yang mengkaji hubungan kompleks antara teori anarkis dan film; melihat bagaimana itu telah melintasi kultus-kultus dalam budaya sinema hingga sampai ke kuil yang paling popular saat ini. Newton mengeksplorasi gagasan tentang sinema sebagai ruang subversif yang inheren, membahas penetapan kriteria seperti apa itu film anarkis, dan penelusurannya ke dapur pembuatan film bawah tanah dalam konteks kategori yang luas (salah satunya sejarah).

Penerbit merancang pemilihan tulisan dalam buku ini dengan maksud yang spesifik. Pertama, buku ini berfungsi sebagai pengantar singkat tentang keterkaitan antara sinema dan anarkisme. Kedua, buku ini bertujuan untuk merangsang dialog antara individu-individu berkecenderungan anarkis maupun non-anarkis di Indonesia, agar mereka mempertimbangkan sinema sebagai sebuah taktik yang dapat digunakan untuk menyerang, membebaskan diri, serta mencapai tujuan subversif lainnya.

Buku ini mengonfirmasi dan memberikan jawaban singkat tentang beberapa pernyataan seperti "Apakah sinema anarkis mengacu pada gerakan atau gaya sinematik yang mengeksplorasi tema-tema gerilyawan?" atau "Apakah ini adalah bentuk seni visual yang mempromosikan pembebasan diri, otonomi, dan kebebasan individu melalui medium sinematik?" Dalam buku ini, pertanyaan-pertanyaan semacam itu akan dijawab dengan jelas dan singkat.

Meski, mudah untuk dibayangkan (dengan hanya membaca frasanya) jika sinema anarkis adalah gaya sinematik atau gerakan yang mengeksplorasi konflik sosial, ketidakadilan, dan struktur kekuasaan masyarakat dalam film. Namun, sinema anarkis bisa saja bukan itu, ini berpotensi menjadi/merupakan penentangan sinema terhadap sinema, terhadap norma sosial, moral, politik, dan pengacauan penonton yang memicu diskusi, refleksi, gelombang protes, dan penolakan.

Mudah juga untuk dibayangkan jika sinema anarkis tidak akan memiliki batasan yang ketat dalam hal gaya, format, dan genre. Ini sangat bisa bervariasi dari mulai fiksi naratif hingga dokumenter eksperimental, dan dari film aksi hingga karya seni avant-garde. Tapi intinya bukan itu, intinya pasti adalah semangat kritis dan perlawanan terhadap kekuasaan yang diungkapkan dalam karya-karyanya.

Apakah benar demikian? Mari cari tau!

Selamat membaca, long live anarchy!

Pengantar Ringkas: Sinema Anarkis

James Newton
Joy Rimbaud

PENGANTAR RINGKAS: SINEMA ANARKIS
James Newton
Joy Rimbaud

Diterjemahkan dan dipilih dari
The Anarchist Cinema (Intellect, 2019).
Estetika Karbitan Zine Vol. 4 (Tikus Tanah Conspiracy, 2023).

Penerjemah: Rifki Syarani Fachry
Editor: Luthfi Sadra
Perancang Sampul: Anon
Foto Sampul: Anon
Layout: Anon

Diterbitkan oleh **Talas Press**
Dicetak di Indonesia

Cetakan Pertama: Juli, 2023
vi + 70 hal, 12x18 cm

Instagram: @talaspress
Surel: talaspress@protonmail.com

Daftar Isi:

James Newton

Sinema dan Politik Radikal 3
Sinema Anarkis: Definisi dan Parameter 10
Sinema Anarkis dari Perang Sipil Spanyol 24
Sinema sebagai Ruang Tanpa Huhum 32
Sinema Anarkis Jean Vigo 40

Joy Rimbaud

Dinamika Gelombang Anarki:
Hubungan antara Film Anarkistik,
Musik Hardcore, dan Punk 55

غاليارکن تالس اتل!

James Newton

Dosen Studi Media di Universitas Kent dan seorang pembuat film. Dia menulis buku *The Mad Max Effect* (Bloomsbury, 2021), dan *The Anarchist Cinema* (Intelect, 2019). Film pendeknya *Black Lizard Tales*, ditayangkan perdana di festival Cine-Excess pada tahun 2020.

“...mengidentifikasi sinema anarkis berarti menyelam ke dalam ‘lumpur definisional’”

Porton (1999: 2)

SINEMA DAN POLITIK RADIKAL

Karena adanya kecenderungan bahwa anarkisme dalam sinema merupakan tren yang jarang diakui dalam literatur kritis, sangat penting untuk melihat di mana ide-ide anarkis mungkin ada, meskipun tersembunyi, dalam diskusi sejarah yang berkaitan dengan politik dan sinema yang radikal.

Setelah kerusuhan dan pemogokan di Prancis pada Mei '68, studi film memulai proses politisasinya. Sylvia Harvey memetakan bagaimana film sebagai institusi, sebagai praktik material, dan sebagai disiplin akademik menanggapi pergolakan waktu, terutama berfokus pada pemikiran ulang tentang hubungan sinema dengan masyarakat. Pendirian Estates General of the French Cinema oleh para profesional film, kritikus, dan mahasiswa merupakan upaya untuk menata ulang hierarki budaya sinematik (Harvey, 1978: 6). Pembagian pos antara produser dan konsumen dipertanyakan, dan film dipindahkan dari bioskop ke tempat kerja atau belajar. Harvey menjelaskan bahwa 'pencarian dari situs pro-

yeksi (wahana pemutaran) non-tradisional [...] juga dapat dilihat sebagai sebuah aspek dari keinginan untuk menghasilkan jenis konteks baru untuk penerimaan film tertentu, dan dengan demikian juga jenis hubungan baru antara penonton dan tontonan' (1978: 25). Pengorganisasian ulang ruang sinematik ini, penafsiran kembali apa yang dimaksud dengan istilah 'sinema', adalah perpanjangan alami dari pemeriksaan politik model produksi dan konsumsi tradisional. isi film, juga seluruh struktur sosio-ekonomi di mana mereka beroperasi harus diubah' (1978: 28).

Pergolakan ini memicu evaluasi ulang terhadap film sebagai produk budaya dan menyesuaikannya dengan teori produksi budaya Marxis yang ada, terutama dalam hubungannya dengan konsep basis dan superstruktur. Pandangan Marx (dan Engels) tentang pengaruh basis material terhadap superstruktur masyarakat dikaji ulang dalam studi budaya abad ke-20 karena dianggap mengusulkan "korespondensi yang terlalu sederhana dan langsung" (1978: 88) di antara mereka. Bagi Louis Althusser, ideologi suatu masyarakat (yang ditemukan dalam superstruktur) bukanlah refleksi dari basis dalam istilah sederhana, melainkan "harus dipahami sebagai suatu sistem dalam dirinya sendiri, bukan hanya sebagai homolog atau refleksif dari basis" (1978: 100). Hanya dengan memperhatikan hal ini, ideologi dapat digunakan secara sengaja untuk berbohong atau menyembunyikan kondisi dari basis, atau sebaliknya, digunakan untuk mengungkapkan

realitas dari basis material masyarakat. Hal ini "menarik minat khusus dalam teori film radikal" (1978: 101).

Dalam pemikiran Marxisme, terdapat dua posisi yang dikembangkan mengenai hubungan antara ideologi dalam produksi budaya dan bagaimana itu mencerminkan kelas dominan dan "kelas subordinat":

> Yang pertama mengasumsikan bahwa ideologi dominan sepenuhnya mengendalikan kelas subordinat, dan mekanisme pengendalian ini dijamin oleh cara produksi yang didasarkan pada basis ekonomi. Yang kedua menunjukkan bahwa kelas subordinat "meloloskan diri" dari pengendalian ideologi dominan berdasarkan pengalaman hidup mereka yang unik dan spesifik. (Harvey, 1978: 97)

Dengan mengklarifikasi apa yang dia sebut sebagai posisi "ekstrim" ini, Harvey mengungkap kekurangan dari keduanya. Yang pertama menganggap semua produksi budaya secara inheren dijiwai dengan etos kapitalis, dan karena itu perlawanan atau oposisi sejati tidak mungkin terjadi. Yang kedua berasumsi bahwa semua bentuk praktik budaya yang berasal dari kelas pekerja pasti bertentangan dengan kelas penguasa. Jalan tengah antara dua argumen tersebut, adalah/bahwa "bentuk budaya memiliki potensi untuk menjadi bagian dari perlawanan terhadap kelas penguasa" (1978: 97, penekanan asli), pendekatan ini berpendapat bahwa perlawanan hanya dapat muncul pada saat-saat ter-

tentu dan dalam hubungannya dengan bentuk-bentuk oposisi yang lebih luas di antara kelas-kelas.

Dominasi pemikiran Marxis dalam perkembangan ini telah menyingkirkan peran anarkisme dalam studi film, terlepas dari 'sensibilitas anarkis' dari kelompok Situasionis yang mengilhami pemberontakan Mei '68. Peter Marshall menyebut seluruh episode itu sebagai 'ledakan energi libertarian terbesar sejak Perang Dunia Kedua' (Marshall, 1993: 445), dan mencatat bagaimana slogan-slogan yang digoreskan dan disemprotkan di dinding publik selama periode tersebut mempertahankan cita rasa anarkis, dengan yang paling jelas penggunaan frase Bakunin 'dorongan untuk menghancurkan adalah dorongan kreatif' (1993: 307). Harvey mengakui pengaruh libertarian ini, namun ia menggambarkan slogan-slogan tersebut sebagai mencerminkan 'kekuatan dan kelemahan gerakan Mei' (Harvey, 1978: 12); kekuatannya terletak pada usaha tulus untuk memberikan 'analisis radikal' tentang masyarakat kapitalis, dan kelemahannya sering kali terletak pada sifat 'idealisnya, yang seringkali anarkis, dan utopianisme' dari gerakan tersebut. (1978: 12). Sifat dari kelemahan ini masih belum jelas, kecuali asumsi Harvey mengenai/bahwa kelemahan itu melekat, dan pendeskripsian mengenai sesuatu sebagai 'anarkistis' itu cukup untuk menjelaskan kesalahannya.

Fokus pada Marxisme sebagai cara untuk menafsirkan momen-momen tersebut menunjukkan sejauh mana pemikiran Marxisme telah menjadi 'arus dominan dalam sosialisme' (Kinna dan Pritchard, 2012:

3), serta dalam studi film politik. Sementara anarkisme dan Marxisme dicirikan oleh 'saling meminjam dalam sejarah, teori, dan praktik' (2012: 1), analisis sinema anarkis akan membedakan dirinya dari analisis budaya Marxis karena fokusnya yang lebih terarah pada kritik terhadap hierarki yang didukung oleh negara. Kritik film Marxis mungkin mempertanyakan masalah otoritas dan peran negara yang ada, tetapi hal itu tidak secara langsung mencerminkan kritik terhadap gagasan mendasar tentang Negara itu sendiri.

Jika kita melihat kembali perkembangan budaya film pasca 1968, kita menemukan asal usul kategorisasi film politik dalam artikel Jean-Louis Comolli dan Paul Narboni, 'Sinema/ideology/criticism', dalam Cahiers de Cinema pada musim gugur 1969. Berikut poin Harvey pada tujuh kategori perbedaan yang diidentifikasi oleh Comolli dan Narboni:

> Poin penting yang diperkenalkan dalam konteks tujuh kategori ini adalah konsep bahwa film memiliki kemampuan untuk mereproduksi atau mempertanyakan ideologi dominan melalui penggunaan perangkat formal yang diadopsi oleh film tersebut. Perangkat formal tertentu, sarana representasi tertentu, memfasilitasi kritik yang lebih menyeluruh terhadap ideologi dominan daripada yang lain. (Harvey, 1978: 36)

Ada satu kategori berkaitan dengan film yang muncul dari konteks arus utama namun (justru malah)

mengandung materi yang mengkritik atau menyerang ideologi dominan. Itu melibatkan analisis film 'secara miring, melacak gejala, jika seseorang melihatnya di luar koherensi naratifnya yang tampak, seseorang akan dapat melihat bahwa film tersebut penuh dengan retakan: itu terpecah di bawah ketegangan internal yang sama sekali tidak ada dalam film yang secara ideologis tidak berbahaya' (Comolli, 1969, dikutip dalam Harvey, 1978: 35). Penggunaan 'retakan' dalam contoh ini melihat pengulangan dari metafora yang sama yang digunakan Woodcock untuk menggambarkan bagaimana anarkisme memanifestasikan dirinya dalam budaya dan politik arus utama–sebagai retakan dalam masyarakat di mana ide-idenya dapat meresap. Melalui 'celah' filmis inilah sebuah sinema anarkis muncul.

Harvey, Sylvia (1978), *May 68 and Film Culture*, London: British Film Institute.

Marshall, Peter (1993), *Demanding the Impossible: A History of Anarchism*, London: Fontana Press.

Kinna, Ruth and Pritchard, Alex (2012), 'Introduction', in A. Pritchard, R. Kinna, P. Saku, and D. Berry (eds), *Libertarian Socialism: Politics in Black and Red*, London: Palgrave Macmillan, n.pag.

Comolli, Jean-Luc and Narboni, Jean Paul (1969), 'Cinema ideology criticism', *Cahiers de Cinema*, Spring, n.pag.

SINEMA ANARKIS: DEFINISI DAN PARAMETER

Anarchist Cinema karya Alan Lovell (1962a), karya besar pertama yang mencoba mendefinisikan konsep sinema anarkis, buku yang mempelajari sutradara Jean Vigo, Georges Franju, dan Luis Buñuel, dan mencakup tiga rangkaian analisis. Dengan Vigo, Lovell menonton film-film yang dibuat oleh seorang anarkis yang menyatakan dirinya sendiri sebagai anarkis; analisis Lovell terhadap karya Franju sebagian besar melibatkan pembacaan alegoris; dan terakhir Lovell merenungkan cara Buñuel memasang mata kail surealis di beberapa target utama dari ideologi anarkisme di filmnya. Film mereka berpusat pada 'situasi anarkis klasik' (Lovell, 1962a: 39) yang mengkritik institusi, hierarki, dan sistem kekuasaan. Inilah yang membedakan film anarkis dari film yang mendukung pandangan kiri, 'progresif', atau Marxis.

Lovell melihat perbedaan antara Vigo dan Franju, yang karyanya bergantung pada kontras yang berlawanan dan membagi karakter menjadi biner dari yang dikuasai/penguasa, lemah/kuat, atau yang polos/rusak, dan karya Buñuel, yang digambarkan Lovell sebagai film yang menawarkan citra masyarakat yang 'sombong' dan 'bodoh', dan yang film-filmnya belakangan ini sering menimbulkan benturan antara 'semacam idealisme, dan kenyataan' (1962a: 28). Lovell tidak hanya memetakan divergensi dan hubungan mereka dan bagaimana ini berhubungan dengan beberapa persoalan inti di jantung filosofi anarkis, Lovell juga mengidentifikasi sensibilitas anarkis dalam pandangan dunia mereka.

Kesimpulan Lovell menggambarkan keadaan di pusat karya ketiganya, 'konflik antara nilai-nilai kekuatan mapan masyarakat [...] dan nilai-nilai individu manusia seperti kebebasan, cinta, spontanitas, dan pertumbuhan' (Lovell, 1962a: 38). Film-film mereka memiliki 'sesuatu seperti, perasaan tentang apa itu hidup, yang terbaik' (Lovell, 1962b), mengkristalkan sebagian dari kemungkinan kepekaan anarkis—pandangan utopis tentang kemanusiaan yang tidak terbebani oleh campur tangan Negara.

Lovell secara langsung membahas inti pada nilai studi tentang sinema anarkis, ia menulis bahwa 'ini relevan dengan dunia negara kekuasaan kita saat ini, pembunuhan massal, penyiksaan, protes, dan pemberontakan' (1962a: 40). Dengan tajuk berita global yang berkaitan dengan isu-isu yang relevan seperti kapitalisme yang begitu kuasa, gejolak seputar ke-

presidenan Amerika, kebrutalan polisi, kerusuhan, dan protes terhadap berbagai isu (seperti Black Lives Matter, gerakan Occupy, atau gerakan protes *gilets jaunes* (rompi kuning) yang berasal dari Prancis), serta gangguan terorisme internasional yang terus berlanjut, pernyataan Lovell bisa dibilang relevan hingga hari ini sama seperti saat itu pertama kali dia tulis. Dengan bekerja dari pinggiran untuk menciptakan keresahan, gangguan, dan kritik, keterlibatan anarkis dalam sinema akan membuktikan relevansinya melalui kehadirannya yang demikian.

Richard Porton memberikan penilaian paling komprehensifnya tentang anarkisme dan posisinya di sinema dalam *Film and the Anarchist Imagination*. Buku tersebut muncul bertepatan dengan gelombang protes antikapitalis di seluruh dunia (paling terkenal di Seattle) yang menandakan, menurut Sean Sheehan, 'sebuah anarkisme yang muncul kembali dari periode dormansi', dan yang membangkitkan kembali gagasan anarkis sebagai sesuatu yang 'gila dan berbahaya' (Sheehan, 2003: 9). Porton mengidentifikasi dorongan utama dari studinya sebagai sesuatu yang 'terutama berkaitan dengan film yang mengeksplorasi dan mempromosikan aktivitas diri anarkis' (Porton, 1999: 9). Dengan menggunakan Stirner, Proudhon, Kropotkin, dan Bakunin sebagai ahli teori utamanya, dan dengan mengakui bahwa 'jejak subvarietas anarkis ini dapat ditemukan dalam film arus utama, dokumenter, dan avantgarde' (1999: 9), Porton telah membuka lanskap karya sinematik yang luas untuk dijadikan contohnya. Kurangnya

batasan yang ketat dalam sinema anarkis mengungkapkan bahwa kategori sinema anarkis yang rapi itu tidak ada. Proses mengidentifikasi sinema anarkis berarti menyelam ke dalam 'lumpur definisional' (1999: 2), sehingga ia berfokus pada representasi kaum anarkis yang keliru baik dalam film Hollywood maupun film Eropa, dan film-film 'yang tidak hanya mencerminkan, tetapi secara aktif mempromosikan, perlawanan di tempat kerja, pedagogi anarkis, dan pemberontakan anti-statis' (1999: 2).

Porton memasukkan film-film yang tidak dibuat oleh kaum anarkis, itu mencerminkan bahwa 'film-film dengan niat baik yang dibuat oleh kaum anarkis yang setia kadang-kadang kurang menarik dibandingkan karya-karya non-anarkis yang, mungkin tanpa disadari, dengan cemerlang merangkum perpaduan anarkis dari individualisme antinomian dan aksi langsung kolektif' (1999: 2). Porton mengacu pada *Tout va bein* (Jean Luc Godard dan Jean-Pierre Gorin, 1972) dan bagaimana itu menampilkan 'pilihan yang tidak menyenangkan antara ketidakfleksibelan negara kapitalis dan kepura-puraan komunisme resmi' (1999: 144), sementara secara positif menghadirkan kucing liar pemogokan dan kontrol pekerja atas produksi, sebagai contoh film yang dibuat oleh non-anarkis (dalam hal ini Maois) yang menangkap semangat dan politik anarkisme. Analisis Porton sebagian besar merupakan catatan sejarah, berkaitan dengan representasi pemikiran dan perbuatan anarkis, dan penilaian yang ketat terhadap konteks sejarah yang benar untuk setiap film

yang dia diskusikan. Ia memberikan analisis terhadap film-film politik, atau film-film yang secara eksplisit melibatkan isu-isu politik dalam narasinya, tetapi tidak menganalisisnya secara politis. Hampir secara eksklusif, film pilihannya akan dikategorikan sebagai film seni. Ini menyisakan ruang untuk analisis film yang lebih politis, di mana interpretasi anarkis dapat dibuat dari film-film yang tidak hanya ada di bioskop rumah seni dan yang mengidentifikasi semangat anarkisme di tempat-tempat yang lebih tidak terduga dan lebih tersembunyi di seluruh budaya film.

Salah satu upaya semacam itu dapat diimplementasikan melalui pendekatan seperti yang dilakukan oleh Henry Jenkins, di mana ia menggunakan definisi filmis yang berbeda dari istilah yang sudah ada, dan mendefinisikannya dalam konteks genre. Dalam *What Made Pistachio Nuts: Early Sound Comedy and the Vaudeville Aesthetic* (1992), dia mengidentifikasi sebuah tradisi yang dia sebut, sebagai metafora, 'komedi anarkistik'. Dalam studi kasus utamanya tentang Marx Brothers, ini didasarkan pada penghancuran konvensi plot yang sudah mapan dan humor yang ada dalam gangguan konvensi sosial. Dalam menyimpulkan reaksi para kritikus dan sarjana film terhadap Marx Brothers, Jenkins menemukan keterbatasan dalam penggunaan metafora; Ia menyoroti konteks industri di mana karya-karya mereka dihasilkan, di mana unsur komedi mengganggu mereka dibentuk oleh studio, dan di mana para pemain sendiri 'sedikit atau sama sekali tidak

memiliki suara/kehendak atas wahana layarnya' (1992: 9).

Dalam mengejar metafora, Jenkins menyadari bahwa komedi anarkistik cenderung 'terfragmentasi dan episodik', yang berpotensi menyebabkan gangguan naratif atau keterpisahan, dan bahwa 'hal semacam itu sering kali merayakan kehancuran tatanan sosial dan membebaskan kreativitas serta naluri impulsif dari tokoh protagonisnya' (1992: 22). Namun, ini bukan pendekatan interpretatif, sebaliknya ini adalah persoalan kategorisasi. Dia menulis bahwa komedi anarkis adalah 'salah satu dari beberapa kategori yang berbeda dari komedi yang diproduksi pada era suara awal' (1992: 23) dan menggambarkannya sebagai 'tradisi generik' daripada metode interpretasi. Keterkaitan anarkisme tetap menjadi/merupakan sebuah metafora karena Jenkins mempertanyakan (jika tidak benar-benar menyangkal) hubungan antara film dan kondisi sosial yang mungkin menghubungkan anarki praktik layar dengan teori politik anarkis. Hal ini terutama disebabkan oleh konteks Hollywood yang memungkinkan film-film tersebut ada. Oleh karena itu, analisis tentang film-film tersebut sebagai film anarkistik bukanlah contoh interpretasi politik. Sebaliknya, analisis tersebut bersifat apolitis: secara eksplisit terpisah dari teori anarkis yang sebenarnya.

Namun demikian, karya Jenkins pada pokok pembahasan menunjukkan cara-cara di mana interpretasi anarkis (yang dipolitisasi) dapat dipasang. Bersamaan dengan analisis bentuk dan isinya yang

mengganggu, ia menulis bahwa 'komedi anarkistik mengeksplorasi hubungan individu yang "alami", yang tak terhambat oleh tatanan sosial yang kaku, dari dorongan kreatif hingga kebiasaan terselubung dan cara berpikir konvensional' (1992: 221). Ketika Jenkins mendepolitisasi proses ini, baik Lovell maupun Porton dengan lebih cepat akan mengasosiasikan kecenderungan ini dengan teori politik anarkis.

Jenkins memperingatkan untuk tidak mengeluarkan film dari konteks sejarah dan industri, tetapi hal tersebut justru merupakan sesuatu yang harus dilakukan agar dapat menciptakan nilai politik dalam menelaah karya sejarah di masa kini. Tugas saya adalah untuk tidak hanya mengakui konteks sejarah tetapi juga menjelaskan bagaimana interpretasi anarkis dapat membantu kita sekarang, dan bergerak melampaui gagasan kepenulisan (yang dipertanyakan oleh Jenkins) untuk membahas makna radikal yang dapat dikaitkan dengan teks-teks yang lebih tua. Ini dapat menunjukkan metode perlawanan dalam film (dan bentuk seni lainnya), bahkan jika karya tersebut memiliki inkonsistensi tematik dan kekurangan dalam gaya dan konstruksi.

Demarkasi Jenkins terhadap komedi anarkistik sebagai sebuah kategori menunjukkan bahwa sinema anarkis dapat dipelajari sebagai sebuah genre atau sebuah siklus. Namun, sinema anarkis yang saya uraikan tentu saja bukanlah sebuah siklus, karena sinema anarkis bukanlah pilihan dari 'film-film yang dibuat dalam rentang waktu tertentu dan terbatas'

(Neale, 2000: 9). Selain itu, genre bukanlah kerangka kerja yang tepat karena saya tidak melihat serangkaian ikonografi dan konvensi bersama. Tom Ryall menyarankan 'genre hanyalah kelompok film yang dihubungkan oleh karakteristik umum', tetapi juga bergantung pada 'pengetahuan penonton dan harapan penonton di satu sisi, dan industri serta peninjau film di sisi lain' (Ryall, dikutip dalam Neale, 2000: 17). Saya mengidentifikasi film-film anarkis dalam analisis saya, tetapi film-film tersebut tidak dapat dianggap sebagai genre dalam cakupan studi film yang lebih luas karena ekspektasi yang sudah ada sebelumnya terhadap mereka sebagai kategori di antara penonton, industri, dan pengulas itu tidak ada. Lovell mungkin bisa menganggap hal-hal tersebut sebagai pengelompokan yang berbeda, tetapi, seperti yang saya jelaskan di sini, sinema anarkis mencakup lebih dari sekadar film. Genre film anarkis tidak dapat dibedakan/dipisahkan dari kategori lainnya; sebaliknya sinema anarkis (justru) memasukkan film-film dari beragam genre yang ada. Andrew Tudor, dalam menggunakan western sebagai contoh, menulis bahwa dengan mengidentifikasi sebuah film sebagai bagian dari sebuah genre 'kritikus... menyarankan bahwa film semacam itu akan diakui secara universal dalam budaya kita' (1974: 139). Ini menyimpang dari salah satu tema sentral pembahasan; bahwa beberapa contoh sinema anarkis tidak 'dideklarasikan sendiri'. Saya telah mengidentifikasi dan melabeli momen-momen sejarah perfilman ini sebagai 'anarkis', tetapi belum ada konvergensi antara penonton dan kritikus yang diang-

gap Ryall penting untuk memahami kategori generik. Sementara saya menyatakan bahwa ada yang namanya film anarkis, saya juga harus mengakui bahwa banyak dari mereka telah dikategorikan oleh kritikus dan penonton sebagai bagian dari genre lain. Oleh karena itu, tujuan pengklaimannya sebagai sinema anarkis itu terbatas. Itu hanya akan memerlukan proses pelabelan (ulang). Proses ini tidak berguna atau penting bagi saya sebagai sebuah isu tentang bagaimana anarkis dapat menggunakan film untuk tujuan politik, sosial, atau hiburan. Film-film yang saya analisis di seluruh pembahasan di sini, yang saya nyatakan memiliki hubungan dengan anarkisme, mungkin tidak dianggap 'anarkis' oleh produsernya atau oleh sebagian besar penonton. Mereka tidak memiliki ikonografi, gambar, dan konvensi bersama, tetapi sebaliknya menunjukkan sikap terhadap otoritas yang mengungkapkan sesuatu tentang teori dan sejarah anarkis.

Sinema anarkis juga tidak memiliki tingkat produksi industri yang diasosiasikan dengan sebuah genre, di mana 'materi mengalir dari produser ke sutradara dan dari industri ke distributor, peserta pameran, penonton, dan teman mereka' (Altman, 1999 [2010]: 15). Sinema anarkis, seperti yang akan saya definisikan, mengkooptasi atribut-atribut industri ini.

Altman menulis bahwa 'semua film memiliki beberapa genre [...] tetapi hanya film-film tertentu yang secara sadar diproduksi dan dikonsumsi menurut (atau melawan) model genre tertentu' (dikutip

dalam Neale, 2000: 27). Sebuah film yang dibuat khusus untuk menjadi 'film anarkis' tidak dapat dengan mudah dan sadar diri meniru atau menyesuaikan diri dengan serangkaian tradisi genre yang sudah ada karena ini belum ada. Jika sebuah film mengulangi kondisi atau adegan industri dari film anarkis di masa lalu, mereka juga dapat menemukan bahwa mereka digambarkan dengan berbagai cara sebagai surealis (seperti yang dilakukan oleh Buñuel), komedi (dalam Jenkins), dan horor (seperti yang dilakukan oleh Franju). Semua contoh ini telah dijelaskan dalam beberapa cara sebagai 'anarkis', tetapi semuanya lebih mudah diterima sebagai bagian dari kategori lain.

Sangat mudah untuk melihat ketertarikan akademisi dalam menggunakan studi genre untuk mencoba memecahkan 'masalah' dalam studi film. Altman menulis bahwa itu adalah 'kemampuan untuk melayani banyak fungsi' studi genre (1999 [2010]: 14), kualitas yang dapat mengakibatkan 'beberapa orang salah mengira bahwa konsep genre sebagai obat mujarab yang kritis' (1999: 15). Saya menolak gagasan jatuh ke dalam kenyamanan studi genre karena sinema anarkis paling baik dipahami sebagai pendekatan – yang cair dan menggabungkan film serta budaya yang mengelilinginya. Ini tidak hanya mencakup analisis film, tetapi juga menggunakan anarkisme sebagai cara untuk memahami tradisi sinema artistik, generik, dan industri tertentu.

Dalam artikel Nathan Jun, 'Towards an anarchist film theory: Reflections on the politics of cinema' (2010), terdapat upaya untuk meletakkan dasar di mana sinema anarkis yang koheren dapat dibangun. Ia mengakui hubungan sinema dengan kapitalisme melalui kaitan historisnya; seperti bentangan kapitalisme yang mengarah pada kondisi kemajuan teknologi sinema dan perannya dalam komunikasi massa modern. Memang, dia mengklaim bahwa 'kemunculan industri budaya sejalan dengan kemunculan sinema dan bentuk seni/media modern lainnya' (2010: 149).

Jun mengklaim bahwa film arus utama menghindari tindakan yang dapat mengancam hegemoni kapitalis dengan menyajikan narasi sederhana menggunakan cara yang mudah dimengerti, dan menghindar untuk menangani isu-isu yang mempertanyakan keyakinan yang mengakar atau memprovokasi argumen filosofis yang rumit. Namun, seperti yang ditunjukkan oleh argumen yang dikemukakan oleh Althusser, Comolli, dan Narboni, teori ini masih terbuka untuk dipertanyakan. Jun juga memahami berbagai komplikasi yang muncul dari mempelajari sinema dengan model sederhana ini. Dua argumen terkuatnya yang menantang asumsi ini adalah bahwa avant-garde tidak selalu berbeda dari sinema arus utama seperti yang terlihat pertama kali (melalui keberhasilan persilangan, atau apropriasi teknik eksperimental tertentu ke dalam arus utama), dan dari konsep Derridean tentang tidak adanya makna tetap. Dia menyimpulkan, bagaimanapun, bahwa

kekuatan institusional dan industri itu terlalu besar untuk dampak dari perlawanan apa pun, dan bahwa 'itu juga memperkuat kenaifan studi budaya, di mana peningkatan nilai/volorisasi subkultur konsumen terlihat benar-benar tidak ada artinya di hadapan kekuatan yang begitu besar' (2010: 156).

Proposal/usulan Jun untuk menangkal dominasi arus utama kapitalis adalah dengan menciptakan 'sinema pembebasan', di mana batasan antara produser dan penonton menghilang, dan bahwa 'film akan dibiayai, diproduksi, didistribusikan, dan diputar oleh dan untuk penonton yang dituju' (2010: 157). Akhirnya, dia menyerukan sinema anarkis yang 'secara sadar politis pada tataran bentuk dan isi; media dan pesannya jelas anti otoriter, dengan tegas menentang segala bentuk kekuatan represif' (2010: 157).

Artikel Jun memiliki celah. Bahwa dia tidak menyebut Porton atau Lovell (ketika mereka) mengungkapkan pemutusan hubungan yang hampir sempurna di antara ahli teori lain dibidangnya. Jun juga menyebutkan bahwa tidak ada film sama sekali dalam artikel mereka, itu telah meningkatkan implikasi bahwa tidak ada film anarkis yang pernah dibuat, sesuatu yang jelas tidak akan disetujui oleh Lovell dan Richard Porton, begitu juga dengan saya. Selain itu, kesimpulan akhir Jun menutup kemungkinan bahwa hal tersebut bisa terjadi. Dengan mengangkat pandangan Max Horkheimer dan Theodor W. Adorno bahwa tidak ada sesuatu pun dalam budaya massa yang dapat dianggap berada di luar ranah kapitalisme, ia menyiratkan bahwa segala se-

suatu hingga saat ini dalam sinema tidak dapat dianggap anarkis. Jun mengklaim bahwa sinema anarkis tidak dapat eksis dalam masyarakat yang didominasi oleh ekonomi kapitalis. Agaknya, itu juga tidak akan bisa ada dalam masyarakat Komunis yang otoriter, di mana setiap artefak budaya akan diilhami dengan dukungan untuk cita-cita Negara pihak.

Argumen Jun adalah bahwa kapitalisme (atau tangan tak terlihatnya) telah meniadakan semua upaya yang telah dilakukan untuk mengilustrasikan anarkisme dalam film, terlepas dari niat terbaik pembuat film mana pun. Ini menyerupai, pada akhirnya, analisis Marxis, bukan analisis anarkis. Jun tidak memberikan indikasi bagaimana 'sinema pembebasannya' dapat dicapai di luar penghancuran kapitalisme dan penggantiannya dengan masyarakat anarkis. Namun demikian, 'sinema pembebasan' miliknya menjelaskan seperti apa sinema anarkis itu. Dalam pengertian ini, usulan Jun dapat dianggap sebagai utopis, karena ia tidak memperhatikan definisi atau konsep yang sesungguhnya dari sinema anarkis, tetapi justru lebih fokus pada bagaimana membuatnya menjadi mungkin dan bagaimana seharusnya hal tersebut dilakukan.

Lovell, Alan (1962a), *Anarchist Cinema*, London: Peace News.

Sheehan, Sean M. (2003), *Anarchism*, London: Reaktion Books.

Porton, Richard (1999), *Film and the Anarchist Imagination*, London: Verso.

Jenkins, Henry (1992), *What Made Pistachio Nuts: Early Sound Comedy and the Vaudeville Aesthetic*, New York: Columbia University Press.

Neale, Steve (2000), *Genre and Hollywood*, London: Routledge.

Tudor, Andrew (1974), *Theories of Film*, London: Secker and Warburg Ltd.

Altman, Rick (1999 [2010]), *Film/Genre*, London: BFI.

Jun, Nathan (2010), 'Towards an anarchist film theory', *Anarchist Developments in Cultural Studies*, 1:1, pp. 139–61.

SINEMA ANARKIS DARI PERANG SIPIL SPANYOL

Di Spanyol selama Perang Sipil (1936–39), muncul upaya untuk merekonseptualisasi sinema, menggunakan beberapa ide yang nantinya dikemukakan oleh Jun. Porton menggambarkan hal itu sebagai 'momen utopis penting dalam sejarah gerakan anarkis' (2009 : iii), yang menyatakan bahwa 'bahkan jika fasisme pada akhirnya terbukti menang, perang kata-kata dan gambar tampaknya tetap dimenangkan oleh kaum kiri' (Porton, 1999: 77). Kemenangan ini, jika memang ada, direfleksikan dalam film-film yang dibuat selama konflik, dan film-film dokumenter serta fiktif tentang aktivitas anarkis yang dibuat dari akhir perang hingga akhir abad ke-20 seperti *Land and Freedom* (Ken Loach, 1995) dan *Libertarias* (Vicente Aranda, 1996).

Konflik adalah momen vital dalam perkembangan anarkisme dan di Spanyol dalam sejarah, karena,

seperti yang ditulis Peter Marshall, 'Spanyol adalah satu-satunya negara di era modern yang mana di sana anarkisme dapat dikatakan telah berkembang menjadi gerakan sosial besar dan telah secara serius mengancam Negara' (1993: 453). Anarkisme yang berkembang di Spanyol selama Perang Sipil merupakan kelanjutan dan puncak dari kecenderungan khas di wilayah Spanyol. Anarkisme Spanyol 'berakar pada budaya populer dan diekspresikan dalam bentuk baru dari aspirasi kuno untuk tanah dan kebebasan, roti dan keadilan, pendidikan dan kebebasan' (1993: 453). Sinema akan tumbuh menjadi salah satu ekspresi budaya populer yang paling terlihat dan menonjol pada saat konflik, dan akan dilihat sebagai medium di mana 'aspirasi kuno' ini dapat diekspresikan. Allan Siegel mengidentifikasi teater pemutaran film sebagai 'salah satu dari tiga kutub aktivitas sosial: gereja, sipil, dan kemasyarakatan', dengan teater sebagai 'simbol budaya populer dan hiburan massal' (Siegel, 2003: 158n). Marshall menulis bahwa 'anarkisme Spanyol memberikan tekanan besar pada budaya dan gaya hidup serta berusaha membebaskan kehidupan sehari-hari dari ikatan tradisional Gereja dan Negara' (1993: 453). Sinema dalam hal ini membantu menantang gereja sebagai ruang untuk jemaat komunitas, untuk bersosialisasi, dan sebagai tempat untuk pendidikan.

Sampai saat ini, keterlibatan anarkis dalam produksi film selama konflik adalah satu-satunya periode untuk pengaruh anarkis yang signifikan, terkonsentrasi, dan terukur pada industri. Pekerjaan yang

dilakukan oleh kaum anarkis di industri film Spanyol pada periode tersebut menggabungkan semua tahapan produksi, dari pendanaan hingga pemutaran, menyerupai keinginan utopis Jun untuk sinema yang 'dibiayai, diproduksi, didistribusikan, dan ditampilkan oleh dan untuk audiens yang dituju' (2010: 157).

Reorganisasi ini disebut 'sosialisasi', dan 'menghasilkan sinema alternatif baru dalam skala sedemikian rupa sehingga itu tampak mampu menggantikan produksi yang dihasilkan di bawah pengaturan pasar bebas' (Diez, 2009: 80). Diez mengutip 'ada lebih dari seratus syuting untuk film anarkis' (2009: 34) sebagai indikasi hadirnya ruang lingkup organisasi produksi anarkis. Deskripsi 'sosialisasi' sinema yang dia maksud adalah 'memperkenalkan cara baru dalam memproduksi, menggunakan, dan berpikir tentang film' (2009: 35), ini menunjukkan bahwa bukan hanya produksi dan konsumsi saja yang penting, tetapi juga pendidikan; cara berpikir baru tentang tempat/posisi film di dalam masyarakat.

Cara pengorganisasian dan 'sosialisasi' sinema berlangsung sangat kompleks, dan bervariasi tergantung pada daerah dan kota di mana itu dilakukan. Dua aspek penyebaran sosialisasi ini penting. Pertama, sosialisasi dilaksanakan di sebagian besar wilayah perkotaan di mana pengaruh CNT–aliansi serikat anarko-sindikalis– lebih signifikan. Bahwa di sana (di wilayah dengan pengaruh CNT yang signifikan) 'penegakan' prinsip-prinsip anarkis menyiratkan tingkat kekerasan dan agresi, dan menunjukkan keberhasilan teori anarkis yang mana itu berguna

untuk membuat cukup banyak orang yang mempercayai hal tersebut (dalam ini anarkisme) dapat terlibat bekerja sama untuk mewujudkannya. Aspek kedua adalah bahwa kolektivisasi berlangsung di daerah dengan tenaga kerja yang jauh lebih kecil, di mana itu 'diterapkan pada ekonomi pusat kota' (2009: 39). Sinema kota akan menjadi 'fasilitas (yang memudahkan) komunitas lainnya' (2009: 39), di mana tiket masuk untuk penduduk terkadang gratis dan dianggap sebagai hak sosial, seperti halnya pusat komunitas.

Banyak film yang diproduksi dulu selama konflik ditujukan untuk alat propaganda sederhana. CNT mengorganisir SIE—Persatuan Industri Hiburan—yang dibuat untuk menandai film-film yang memiliki niat 'anarkis', dan untuk membangun 'keluaran anarkis' dengan 'nama mereknya sendiri' (2009: 52). SIE akan memproduksi dan mendistribusikan film-film industrial, propaganda, dan juga film-film yang bertujuan untuk 'suatu bentuk hiburan yang dapat dianggap sebagai alternatif sungguhan selain film-film borjuis' (2009: 55). Dari Perusahaan Produksi Nasional nanti, yang dibentuk dari konsolidasi serikat hiburan yang beragam dan lokal. Diez berhasil mengidentifikasi niat mereka untuk memproduksi tiga jenis film: propaganda, atau yang memiliki peran pedagogis; hiburan, tetapi yang tidak mengeksploitasi emosi atau keinginan dasar; dan hibrid dari keduanya, di mana penonton akan 'dibuat lebih meningkat' dengan kegiatan menonton film, tetapi itu tidak secara jelas mereka sadari, dengan begitu ini

menghindari propaganda yang terang-terangan (2009: 60).

Bagian dari motivasi sosialisasi adalah keyakinan bahwa Hollywood, dan bioskop komersial lainnya, 'memelihara hasrat penonton akan kesenangan, hedonisme, keburukan, kekerasan, dan kegemaran akan pornografi' (2009: 41). Ini menggaungkan sikap/pendirian yang diambil oleh Jun; bahwa kecenderungan sinema komersial akan cita rasanya yang rendah merusak konsep nilai-nilai libertarian, progresif, atau anarkis. Sifat dari kritik tersebut juga kembali mengingatkan pada tuduhan Peter Marshall yang menarik perhatian, bahwa anarkisme adalah 'kekanak-kanakan dan ketidakmasukakalan (absurd)', dan juga penilaian pedas Whitehall terhadap *Dr No* dan daya tariknya terhadap kurangnya moral penonton. Namun, di sepanjang pembahasan ini, saya berpendapat bahwa ada aspek subversif politik untuk merangkul nilai-nilai budaya 'rendah', dan 'anarki' dalam menikmati kekerasan sinematik dan representasi seksualitas, terutama ketika mereka digarisbawahi oleh properti formal yang sulit diatur. Ini juga pandangan yang didukung oleh klasifikasi Lovell tentang Buñuel dan Franju sebagai pembuat film anarkis karena citra mereka yang mengejutkan, kejam, dan surealis. Oleh karena itu, daripada memahaminya sebagai entitas yang sudah selesai, lebih baik memahami sinema anarkis dari Perang Sipil Spanyol sebagai bentuk eksplorasi. Sebuah gagasan sedang diuji dalam/melalui sebuah film yang diproduksi dan dilihat bagaimana pengaruhnya

terhadap penonton. Ini juga merupakan periode di mana organisasi sinema sebagai model industri, dan ruang fisik, dieksplorasi sepanjang garis teori anarkis fundamental.

Realitas ekonomi sebenernya yang harus dihadapi oleh kaum anarkis ketika/dalam produksi dan pameran adalah bahwa beberapa film yang mereka buat itu memiliki 'kekurangan formal' (2009: 82), dan kenyataan bahwa kemampuan teknis dan kreatifnya dilampaui oleh ambisi yang mereka miliki. Selain itu, Diez mengklaim bahwa, terlepas dari tingginya jumlah film anarkis yang dibuat dan dipamerkan, ini hanya (mungkin) terjadi berkat kesuksesan finansial dari pemutaran film-film Hollywood di bioskop-bioskop yang dikelola oleh kaum anarkis.

Di samping banyaknya film dokumenter dan film berita, produksi film fiksi melalui metode anarkis juga merupakan sesuatu yang unik (khas), berbeda dengan/dari pembuatan film sayap kiri selama periode tersebut. Meski sekali lagi, masalahnya adalah bahwa standar karya yang dihasilkan seringkali mengandung 'kekurangformalan dan kurangnya profesionalisme' (2009: 82). Meskipun ini jelas merupakan masalah yang mungkin dapat menjelaskan kenapa film fiksi di kalangan radikal dan anarkis makin berkurang belakangan ini, seseorang harus bertanya mengapa 'kekurangformalan, dan kurangnya profesionalisme' akan menjadi masalah bagi film dan pembuat film anarkis. Profesionalisme hanya dapat diukur dengan standar arus utama dan, dalam kasus film anarkis dan radikal, standar ini adalah

standar Hollywood, yang menjelmakan kepercayaan, ideologi, dan standar estetika yang dibuat untuk melawan sinema anarkis Perang Sipil Spanyol. Jelas ada pembagian antara karya-karya yang berniat mendobrak ide-ide tentang kualitas yang hegemonik, dan mengabaikan setiap upaya untuk mereproduksi keseragaman gagasan, serta karya-karya yang mencoba menceritakan sebuah narasi sesuai dengan prinsip-prinsip Hollywood dan gagal. Film-film seperti serial *St Trinian*, yang dibuat oleh Jean Vigo, dan film Women in Prison, berada di antara dua untaian ini.

Upaya sinema anarkis Spanyol selama periode tersebut adalah realisasi perwujudan terdekat (skala besar) dari visi utopis Jun tentang sinema pembebasan. Namun itu berkembang selama masa tekanan eksternal tengah begitu besar (di masa perang) sehingga tidak mungkin dapat bertahan, dan di masa ketika sinema anarkis Spanyol dilanda kontradiksi di tubuh internalnya sendiri. Menghadapi tantangan-tantangan yang digali oleh eksperimen-eksperimen di Spanyol, saya akan kembali ke konsep keretakan sinema, dan kefasihan anarkisme, sebagai sebuah gagasan, sebagai cara meredakan kontradiksi. Sebuah pendekatan tunggal, terutama yang bekerja begitu kaku dalam struktur sinema arus utama, atau yang mencoba merekonstruksi model sinema selama masa ketegangan sosial dan ekonomi yang parah (seperti dalam Perang Sipil Spanyol), meski hanya memiliki keberhasilan yang singkat atau sementara. Sebaliknya, sinema anarkis harus menjadi

sesuatu yang terus berkembang, dan mempertahankan fluiditasnya sehingga dapat kembali mempengaruhi dan mengkritisi konstruksi budaya film yang dominan, hierarkis, dan arus utama.

Diez, Emeterio (2009), 'Anarchist cinema during the Spanish Revolution and Civil War', in R. Porton (ed.), *Arena One: On Anarchist Cinema*, Oakland, CA: PM Press/Christie Books, pp. 33–96.

Porton, Richard (1999), *Film and the Anarchist Imagination*, London: Verso.

Marshall, Peter (1993), *Demanding the Impossible: A History of Anarchism*, London: Fontana Press.

Siegel, Allan (2003), 'After the sixties: Changing paradigms in the representation of urban space', in M. Shiel and T. Fitzmaurice (eds), *Screening the City*, New York: Verso, n.pag.

Jun, Nathan (2010), 'Towards an anarchist film theory', *Anarchist Developments in Cultural Studies*, 1:1, pp. 139–61

Diez, Emeterio (2009), 'Anarchist cinema during the Spanish Revolution and Civil War', in R. Porton (ed.), *Arena One: On Anarchist Cinema*, Oakland, CA: PM Press/Christie Books, pp. 33–96.

SINEMA SEBAGAI RUANG TANPA HUKUM

Gagasan tentang sinema sebagai tempat anarki, dan lokasi untuk perilaku gaduh juga tidak terkendali, telah didokumentasikan melalui/dengan nostalgia dan afeksi tertentu pada sejumlah film populer. Nostalgia semacam itu mengacu ke era di mana/ketika sinema merupakan bentuk seni massa yang dominan—pada hari-hari sebelum meluasnya popularitas televisi—dan identik sebagai hiburan bagi kelas pekerja atau kelas dari lapisan masyarakat yang tidak berbudaya. *Matinee* (1993) karya Joe Dante merupakan perayaan era tersebut, *Matinne* menampilkan pembuat film gaya William Castle yang mempublikasikan horor/sci-fi sarat gimmick yang disebut *Mant!*—semacam makhluk hibrida setengah manusia setengah semut yang tercipta dari penyalahgunaan radiasi atom. *Mant!* dan ruang teater, keduanya dihadirkan sebagai bentuk eskapisme. Dengan setting

di Florida tahun 1962 beserta latar belakang Krisis Rudal Kuba, *Matinee* mengungkapkan, dengan caranya sendiri yang penuh perasaan, interaksi antara film, penonton, dan politik. Sinema dihadirkan sebagai ruang sosial, menayangkan program-program beranggaran rendah yang sekaligus mencerminkan isu-isu politik yang relevan (dalam hal ini ketakutan akan perang nuklir dan radiasi atom). Di mana film Dante mereplikasi hal tersebut melalui pandangan nostalgia–sebuah eulogi untuk era yang telah lama berlalu–*Scream 2* (1997) karya Wes Craven juga menghadirkan persepsi serupa tentang sinema dalam latar kontemporer.

Seperti karya Dante yang memulai karirnya bekerja untuk perusahaan pembuat film eksploitasi milik Roger Corman, New World Pictures, Film pertama Craven, *The Last House on the Left* (1972) yang terkenal kejam, duduk kokoh di pinggiran budaya rendah dari genre film eksploitasi dan horor. *Scream 2* dimulai dengan adegan dari dua karakter yang berkencan untuk menonton film slasher Stab sesuai dengan peristiwa yang digambarkan dalam *Scream* asli (1996). Dua sejoli itu harus mengantri untuk masuk, memperlihatkan daya tarik terhadap Stab yang sangat popular. Di dalam teater, penonton membuat kerusuhan, beberapa mengenakan topeng 'Scream' dan kostum pembunuh di layar, memegang pisau palsu. Pelanggan tak dikenal ini secara tidak sengaja telah bertindak sebagai umpan bagi pembunuh sebenarnya, yang berkeliaran di antara kerumunan, menunggu untuk menguntit dan membunuh pa-

sangan yang sedang berkencan. Kebisingan dan kegaduhan penonton, serta interaksi mereka dengan peristiwa di layar, mengungkapkan anarki yang dipupuk oleh gambar horor/eksploitasi. Di *Scream 2*, kualitas artistik Stab kurang menginspirasi ketidakteraturan penonton. Ini formulaik dan bodoh–mengarah ke *catcall* (ejekan) dan berbagai macam interaksi lainnya dengan layar. Itu cukup brutal untuk membuat penonton tersentak atau bersorak, namun juga sangat begitu tidak menarik sehingga kesenangan bagi penonton datang dari kegembiraan untuk membuat kebisingan dan bertindak buruk di teater, daripada tenggelam ke dalam semesta film.

Seri *Scream* (1996–2011) memuja penonton film horor dengan membangun narasi seputar cara konsumsi film. Seri yang pertama tahun 1996 mencapai klimaksnya di adegan pesta rumah, di mana bagian dari hiburannya (bersama alkohol, seks, dan obat-obatan) adalah mesin VHS yang memutar film slasher kehidupan nyata (tidak seperti Stab fiksi di dunia sekuel). Mereka yang menonton *Halloween* (1978) John Carpenter mengobrol dengan keras, tetapi tetap bersorak pada ketelanjangan dan kejutan, serta mengutip dialog terkenalnya. *Scream 4* hadir beberapa tahun kemudian, setelah seharusnya ada sekuel Dekalog *Stab*. Dua siswa penggila film mengadakan pemutaran film sepanjang malam dari sekuel fiksi tersebut yang diputar secara berurutan di sebuah gudang. Seperti di *Scream 2*, ada kekacauan, suasananya lebih dekat ke pesta daripada pemutaran tradisional (pada umumnya); dan sekali lagi, seorang

pembunuh bersembunyi di antara kerumunan berkostum. Adegan-adegan tersebut bergeser melalui berbagai cara ketika penonton mengatur budaya mereka sendiri di sekitar film berdasarkan teknologi yang tersedia bagi mereka: dari era video rumahan yang disajikan dalam *Scream* asli, hingga ke kemampuan amatir untuk mengatur pemutaran di sepanjang malam dengan proyektor dan DVD di instalment akhir. *Scream 2*, bagaimanapun, menekankan keunikan milik ruang sinema tradisional. Dalam instalment pertama dan keempat dari kumpulan karya tersebut, mereka yang menonton film di pesta mengenal satu sama lain karena mereka berasal dari sekolah atau perguruan tinggi yang sama, tetapi dalam kegelapan bioskop, pengalaman bersama—rasa solidaritas—itu merupakan pengalaman yang dilakukan di antara orang asing.

Dante juga menghadirkan visi sinema anarkis dalam adegan kunci dari *Gremlins* (1984), ketika makhluk-makhluk tituler gila sedang menikmati waktu santai dari amukan terornya untuk menonton *Snow White and the Seven Dwarfs* Disney (1937). Popcorn tumpah ruah di layar untuk menunjukkan kekacauan dan anarki spontan. Legenda gremlin sebagai monster yang mengganggu teknologi seperti sejenis iblis Luddite diputar ulang di sepanjang film, saat mereka menyerang kota impian orang-orang kelas menengah Amerika-tengah; simbol dari standar kesesuaian dan kepuasan. Dalam *Gremlins 2: The New Batch* (1990), mereka menempati simbol kapital: gedung pencakar langit perusahaan berteknologi

tinggi. Di *Gremlins 2*, beberapa Gremlin yang lebih cerdas telah mengembangkan kemampuan untuk berbicara dengan lancar, dan mengambil alih bursa saham New York, menasehatkan orang-orang untuk menaruh semua uang mereka 'ke dalam makanan kaleng dan senapan' saat mereka melakukannya. Para gremlin sekali lagi menyerang bioskop, dan Dante menyertakan adegan di mana mereka menyusup ke bilik proyeksi dan mengganggu film *Gremlins 2* itu sendiri, membuat seolah-olah *Gremlins 2* yang diputar proyektor sedang meleleh. Memberikan llusi bagi audiens bioskop yang menonton jika/bahwa film tersebut benar-benar rusak, hingga siluet Gremlin melangkah ke dalam cahaya untuk mengungkapkan bahwa adegan tersebut hanyalah sebuah lelucon (*prank*) refleksif untuk penonton.

Tetapi momen paling ikonik Gremlins dimiliki film pertamanya, saat para gremlin bernyanyi bersama dengan Tujuh Kurcaci di layar, berkelahi, dan secara umum mengganggu penampilan animasi klasik di layar. Meski, tentu saja, bahwa perilaku para gremlin hampir tidak lebih buruk dari penonton yang digambarkan dalam *Scream 2*. Tingkah gremlin sama seperti dengan apa yang telah dilakukan oleh para penonton di masa lalu, dan hal itu merupakan bagian dari ingatan akan sinema untuk para penggemar horor dan eksploitasi macam film Dante dan Craven. Adegan pemutaran film Putri Salju di *Gremlins* adalah perayaan akan sinema dan potensinya untuk menghasut anarki.

Asal mula gagasan sinema–sebagai tempat kekacauan, kejahatan, dan memikat emosi paling dasar–memiliki kebenaran sejarah. Penonton dari genre rendah, seperti mereka yang sering mengunjungi rumah seni, mengartikulasikan bagaimana penonton merupakan bagian integral untuk memahami interaksi antara anarkis dan film. Dalam memeriksa artikel Pauline Kael, 'Zeitgeist and Poltergeist, or are the movies going to pieces?', di mana perilaku gaduh para penonton membuat Kael merasa sangat bingung dan tidak senang, Joan Hawkins menemukan kesejajaran perilaku serupa dengan apa yang dilakukan oleh para penonton selama pertunjukan Dadais awal di mana 'para penonton akan tiba di acara-acara avant-garde yang dipersenjatai baik dengan tomat, daging mentah, dan hinaan, yang akan terus mereka lemparkan ke artis di atas panggung' (2000: 60). Perilaku seperti itu begitu menyatu dengan pertunjukan sehingga, 'seperti punk rocker yang datang enam puluh tahun kemudian, para pemain hanya akan melemparkan proyektil (dan julukan/epitet) kembali ke penontonnya' (2000: 60).

Elemen pertunjukan interaktif ini lebih mudah dicapai melalui pertunjukan langsung, tetapi seseorang mungkin saja dapat melihat bagaimana tren tersebut diundang agar dilanjutkan ketika fokus dari sebuah film bertujuan untuk memengaruhi respons fisik. Potensi sebuah film untuk 'membuat tegang, menakut-nakuti, membuat jijik, menggugah, atau secara langsung melibatkan tubuh penonton'

(Hawkins, 2000: 4) adalah fitur kunci dari genre rendah seperti horor, berbagai rangkaian genre eksploitasi, dan parasinema lainnya.

Hawkins menyatakan bahwa ada gagasan tentang gedung film sebagai tempat untuk 'penolakan keras terhadap kepasifan penonton, penolakan yang–dalam konteks lain–dipuji oleh Breton, Brecht, dan Godard sebagai avant-garde, bahkan revolusioner' (2000: 61). Dengan kata lain, ketika respon audiens diintelektualisasi oleh mereka yang termasuk bagian dari elit budaya, maka itu dapat dianggap politis. Tetapi perlu interjeksi penalaran intelektual untuk menjadikannya sebagai perlawanan politik, jika tidak, perilaku tersebut hanya akan dianggap sebagai tindakan perusuh yang sia-sia; tanggapan bodoh dan refleksif dari seorang tak berpendidikan atau tak berbudaya, seperti reaksi yang ditunjukkan terhadap pemutaran film *Annabelle* yang terganggu di Prancis.

Ketidaksukaan Kael pada interaksi penonton semacam itu, ia merasa bahwa 'terlalu banyak orang yang menikmati film untuk alasan yang salah [...] sedemikian rupa malah merusak medium film' (2000: 64), mencerminkan beberapa kekhawatiran tentang pergeseran dari penonton yang penuh perhatian ke salah satu yang, paling-paling, terganggu dan, paling buruk, mengancam. Tapi, seperti yang dikatakan Hawkins, ini bukanlah gejala kehancuran medium, tetapi gejala kembalinya medium ke kondisi asli, dan alaminya. Kondisi ini bergantung pada solidaritas kelas yang dipupuk melalui pengalaman bersama–

yang mengungkap anarki tersembunyi yang hadir dalam sinema dan film, di mana rasa *chaos* didorong oleh interaksi antara penonton, layar, dan ruang.

Hawkins, Joan (2000), Cutting Edge: *Art Horror and the Horrific Avant Garde*, Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.

SINEMA ANARKIS JEAN VIGO

Justru berdasarkan pada latar belakang politik Vigo yang dipengaruhi oleh ayahnya, Miguel Almereyda, banyak analisis telah dilakukan untuk memahami pandangan politik yang terkandung dalam film-film Vigo. Biografi Emilio Salles Gomes mengupas dengan detail kehidupan Almereyda, dan mengisyaratkan betapa pentingnya pengaruh Almereyda yang dia yakini ada pada hasil kerja kreatif milik Vigo. Dia memetakan asal-usul dan perkembangan 'daya tarik kuat' Almereyda (1957 [1971]: 12) terhadap anarko-individualisme, yang akhirnya meluas menjadi kepercayaan pada nilai-nilai kolektivisme setelah berinteraksi dengan berbagai anarkis, militan, dan sindikalis lainnya, juga termasuk dukungan untuk Francisco Ferrer, anarkis, pendidik, dan pendiri Sekolah Modern. Keyakinan Ferrer bahwa pendidikan harus 'berpikir bebas, non-religius' (Kedward, 1971: 68), dengan penekanan pada perkembangan ekspresi dan pembelajaran anak daripada mengajar, menurut Porton, keyakinan tersebut pada akhirnya akan ditemukan tertanam dalam sikap ideologis dari

Zéro de Conduite. Michael Temple juga mengemukakan bahwa Almereyda 'kembali menghantui film-film Vigo dalam berbagai penyamaran' (2005: 6), memberikan pengaruh politik dan pribadi berdasarkan filosofi humanis dan idealis.

Kehidupan dan kematian Almereyda dipandang sebagai landasan bagi interpretasi karya Vigo. Gomes menulis bahwa 'hanya ada sedikit keraguan' (1957 [1971]: 27) bahwa ayah Vigo tidak dibunuh di sel penjaranya pada tahun 1917 pada usia 34 tahun. Peristiwa traumatis bagi Vigo ini juga menunjukkan sifat yang bergejolak dari anarkisme politik di awal abad ke-20, dan dianggap menanamkan narasi dan kecenderungan visual dalam film-filmnya.

Gomes menceritakan pengalaman pribadi Vigo dari sekolah asrama untuk menyoroti asal-usul otobiografi *Zéro de Conduite*. Satu insiden dari buku harian yang melibatkan Vigo saat menderita kram perut (1957: 38) tampaknya dibuat ulang juga hampir identik di layar. Temple juga menunjukkan bahwa *Zéro de Conduite* 'mempertahankan aroma keaslian dan kemarahan Vigo sehingga dia pasti telah mengambil inspirasi dari ingatan pribadinya' (2005: 7). Namun, ia juga menegaskan bahwa 'aspek biografis dan historis dari studi yang ia lakukan tentang karya Vigo ini saling terkait dengan kualitas estetikanya, serta dimensi ideologisnya' (2005: 7). 'Suasana kreatif yang kacau' (2005: 51) mengisyaratkan pendekatan anarkis pada produksinya, yang mencerminkan rasa 'kekacauan' dan 'kreativitas' dari pem-

berontakan para siswa di klimaks film tersebut. David Weir, dalam *Jean Vigo and the Anarchist Eye* (2014), juga menekankan relevansi cara Vigo meresapi pandangan politik Almereyda di sepanjang kariernya.

Namun perlu diingat bahwa seorang sutradara yang memiliki latar belakang keluarga atau sejarah dalam aktivitas anarkis tidak mesti perlu membuat film dengan bentuk atau konten yang anarkis. Jika ini argumen saya, tugas saya akan lebih mudah karena sinema anarkis akan terlihat dengan jelas. Bisa jadi juga bakal jadi lebih sulit karena jangkauan film yang tersedia untuk analisis akan sangat terbatas. Apa yang menjadi penting tidak lain adalah film itu sendiri, dan tema, gambar, serta posisi ideologis apa yang film-film itu gambarkan.

Studi William Simon berusaha menjauhkan analisis tentang film Vigo dari konteks anarkisme. Itu berfokus pada analisis 'bentuk dan mode representtasi' (1981: 3) dan memberikan studi yang ketat tentang penggunaan teknik sinematik Vigo, sehingga berusaha dalam beberapa cara untuk memisahkan dirinya dari interpretasi ideologis apa pun. 'Anarkisme' disebut hanya sekali saja—namun itu merupakan referensi yang menunjukkan bahwa hal tersebut tak boleh diabaikan, dan muncul dalam ringkasannya yang pendek dari *À Propos de Nice* (1930) sebagai 'semacam manifesto anarkis, mengungkap nilai-nilai borjuis kota dan menyerukan penggulingan mereka'(1981: 4).

À Propos de Nice, film pertama Vigo, adalah film dokumenter berdurasi 22 menit yang mengisahkan penduduk kaya dan miskin yang tinggal di Nice. Dengan lingkungan perkotaan tertentu sebagai subjeknya, dan penggunaan montase untuk mencapai pengaruhnya, ia berada dalam siklus film simfoni kota pada masa itu, bersama *Berlin: Symphony of a Metropolis* (Walter Ruttman, 1927) dan *Man with a Movie Camera* (Dziga Vertov, 1929). Vigo menghubungkan dua kelas sosial melalui pengeditan dan serangkaian pencocokan grafis dan bidikan yang mengingatkan secara visual, seperti momen awal di mana petugas kebersihan jalan di daerah kaya menyapu air hujan, yang kontras dengan bidikan selanjutnya yang diambil di salah satu kota kumuh, di mana hujan dikumpulkan saluran air yang tersumbat sampah dan detritus.

Temple menggambarkan kontras antara kaya dan miskin sebagai salah satu 'tema utama film: masyarakat tanpa kesadaran yang dapat dieksplorasi oleh divisi-divisi yang dalam di dalam sinema' (2005: 22). Ungkapan Temple adalah visi puitis dan romantis dari Vigo dan sinema. Tetapi untuk menyarankan ketidaksadaran antara kelas mewah dan kelas pekerja seperti yang digambarkan dalam film merupakan sebuah klaim yang sangat luas yang menunjukkan penyangkalan terhadap realitas dari situasi tersebut. Kelas pekerja dan kelas yang lebih tinggi mungkin sering hidup dalam isolasi milik satu sama lain, atau bahkan memilih untuk mengabaikan –terutama dalam kasus orang kaya–kelompok sosial

yang berlawanan. Namun demikian, pembagian di antara mereka hampir 'tidak disadari'. Jika ya, akan ada sedikit konflik kelas. Saya berpendapat bahwa kedua kelas sangat menyadari posisi mereka dalam masyarakat, bahkan jika kesadaran ini tidak diresapi dengan ideologi politik tertentu. Sinema dapat menjelajahi perpecahan kelas, seperti yang disarankan Temple, tetapi itu bukan satu-satunya cara, dan begitu naif untuk menyatakan bahwa kelas-kelas tidak sadar akan pembagian yang ada dalam masyarakat.

Sebaliknya, beberapa analisis formal Temple mengisyaratkan cara film *À Propos de Nice* menunjukkan benturan yang pasti antar kelas. Dalam membahas urutan tenis, dia menulis bahwa penyuntingan, diselingi dengan olahraga lain, membuat 'para pemain tenis yang elegan muncul sesaat untuk bertukar pukulan dengan pemain bola guling yang kurang canggih, dari kanan ke kiri dan ke belakang lagi, seolah-olah gerakan olahraga mereka sejajar dengan perjuangan kelas' (2005: 23). Pengeditan Vigo, bukan komposisi pengambilan gambar atau *mise-en-scène*, membentuk inti kritis dari film tersebut. Melalui penyuntingan ia merumuskan komentar sosialnya yang tajam. Alan Lovell menganggap ini sebagai 'sikap Marxis yang kasar terhadap kelas' (1962a: 3), berdasarkan apa yang dia rasakan sebagai oposisi biner sederhana yang diatur dalam strategi penyuntingan. Bagi Lovell, saat film tersebut mulai memasukkan gambar-gambar militer dan pendeta, film tersebut bergerak ke wilayah anarkis yang unik, dengan tepat melihat serangan terhadap Nega-

ra dan institusi sebagai posisi yang sangat anarkis. Di antara kelompok komunis anarkis, terdapat penekanan pada potensi kelas pekerja untuk menjadi agen dominan dalam mencapai perubahan sosial atau revolusi. Dalam buku pegangan Federasi Anarkis di Inggris, misalnya, para anggota menggambarkan diri mereka sebagai 'anarkis perjuangan kelas revolusioner' (2008: 5). Dalam volume yang mereka terbitkan sendiri, *The Role of the Revolutionary Organisation*, mereka membuat jarak antara filosofi mereka dan Marxisme dengan menolak gagasan partai pelopor yang mengekang perkembangan komunisme yang mengutamakan 'spontanitas kelas' (2007: 6), di mana kelas pekerja akan melakukan 'aksi langsung atas namanya sendiri' (2007: 7). Di kalangan anarko-sindikalis, penekanannya adalah pada organisasi industri di antara para pekerja itu sendiri, bukan pada serikat buruh tradisional yang terlihat terlibat dengan pemilik bisnis borjuis, menciptakan 'institusi swakelola sehingga ketika revolusi datang melalui pemogokan umum, pekerja akan siap untuk melakukan transformasi sosial yang diperlukan' (Marshall, 1993: 9). Fokus pada organisasi dari 'bawah ke atas' yang hadir dalam tradisi anarkis ini tetap tumpang tindih dengan penekanan Marxis tentang pentingnya pekerja dan serikat pekerja, dan di sinilah Lovell melihat Vigo menyimpang ke wilayah Marxis dalam pengeditan *À Propos de Nice.* Nuansa antara Marxisme dan anarkisme hanya menjadi jelas ketika film tersebut menyerang otoritas dan institusi, dan ini jadi lebih sulit untuk dideteksi

dalam film tanpa dialog tentang dua kelas sosial yang berbeda.

Penggunaan kamera genggam yang konsisten 'berkontribusi besar pada disorientasi spasial film' (Simon, 1981: 41). Meskipun tidak menghubungkan penggunaannya secara langsung dengan anarkisme, adalah mungkin untuk membuat hubungan antara rasa kekacauan dalam strategi formal film dan 'seruan untuk menggulingkan' posisi ideologis kaum borjuis; bentuk yang mengganggu berdiri dalam upaya untuk meresahkan orang kaya yang berpuas diri di Nice, seperti yang digambarkan dalam film.

Lovell mengklaim bahwa Vigo 'membenci' (1962: 2) kelas mewah yang digambarkan dalam adegan-adegan *À Propos de Nice*. J. M. Smith mengambil pandangan yang kontradiktif: berfikir bahwa Vigo 'tidak membenci orang-orang tersebut' (1972: 35). Bagi Smith, ketika menangani 'aspek menyedihkan dari orang biasa-biasa saja yang kaya', Vigo pada akhirnya menggambarkan mereka bukan sebagai 'monster tetapi manusia yang tidak bahagia, yang berharap mereka tidak seperti apa adanya mereka' (1972: 35). Bahwa pengeditannya (yang dilakukan Vigo) dapat menyarankan interpretasi yang berbeda, menunjukkan nada Vigo yang lucu, kocak, dan tidak sopan.

Nada ini paling tepat dicontohkan dalam adegan di mana seorang wanita kaya yang lewat diselingi dengan gambar burung unta, 'makhluk yang paling absurd dan secara tradisional paling bodoh dalam menghadapi kenyataan yang tidak menyenangkan'

(1972: 35). Ini adalah benturan gambar yang mengejutkan, yang mengingatkan contoh buas montase intelektual dalam urutan burung merak dari *October* (1928) karya Eisenstein, dan yang mana ini menunjukkan ketidaktahuan kelasnya tentang kesenjangan ekonomi masyarakat. Urutan kepala di pasir yang berimplikasi pada dimasukkannya burung unta menggambarkan beberapa gambar akhir dari film tersebut, asap yang keluar dari cerobong industri dan tungku api, yang ditafsirkan oleh Temple sebagai 'api metaforis di mana tatanan yang berkuasa akan dihancurkan, dan dari abunya akan lahir dunia yang baru dan lebih baik' (2005: 28). Vigo menggunakan gambar-gambar yang tidak sesuai ini sebagai metafora tumpul, alat yang diperlukan dalam film tanpa kata.

Adegan-adegan awal yang lebih lucu 'memberi jalan untuk kritik sosial yang lebih menggigit' (Temple, 2005: 24) ketika film menjelajah ke daerah kumuh kota yang miskin. Smith mengamati bahwa urutan permukiman kumuh 'berada dalam posisi kontrol dalam struktur, secara tegas dan tidak dapat disangkal mengomentari apa yang telah terjadi sebelumnya', dan bahwa 'kurangnya kesimpulan film itu sendiri sebagai tragis, jauh melampaui batas propaganda anarkis (atau lainnya)' (1972: 44).

Implikasinya adalah bahwa bagian dari urutan daerah kumuh begitu dominan dan berpengaruh sehingga keceriaan adegan-adegan awal (dan prosesi karnaval, yang muncul setelahnya) benar-benar dirusak. 'Kurangnya kesimpulan' yang dia diskusikan

telah menghilangkan harapan atau tujuan apa pun. Ini menyiratkan bahwa film tersebut bergerak melampaui anarkisme, yang akan menunjukkan harapan utopis untuk masa depan atau kepercayaan pada peluang utopis saat ini, dan ke dalam ranah nihilisme.

Tapi *À Propos de Nice* memang memiliki kesimpulan. Urutan pabrik asap dan tungku adalah terobosan yang jelas dari jenis gambar yang terlihat sebelumnya. Dia menggunakan close-up wajah orang miskin, diedit agar terlihat seolah-olah mereka sedang menatap cerobong asap, dan seluruh film ditutup dengan asap yang menyelimuti satu tumpukan tertentu, diambil dalam siluet. Adegan-adegan ini ditempatkan dengan hati-hati sehingga mereka hanya bisa sampai pada bagian akhirnya karena mereka bergerak melampaui kota dan komunitas Nice, dan melihat ke luar menuju struktur masyarakat secara keseluruhan. Penilaian Temple atas adegan-adegan terakhir ini selaras dengan penilaian Simon, yang menyatakan bahwa akhir cerita 'merupakan pernyataan revolusioner dari pihak Vigo, semacam seruan untuk berperang' (1981:33). Smith tidak menyadari momen-momen ini; dia memahami bahwa ada 'catatan penegasan' (1972: 63) pada adegan-adegan dengan para pekerja. Tetapi baginya, ini adalah cara agar mereka tampak mandiri, bukan ketidakpuasan yang tersirat dari warga kaya. Ketidakpuasan di sini ditunjukkan dengan intercut gambar-gambar yang tidak sesuai, yang menyumbangkan rasa 'imajinasi dan kerinduan' (1972: 63). Bagi

Temple, alih-alih menerapkan cara hidup di masa sekarang, urutan dari bagaian pabrik merujuk ke masa depan.

Adegan karnaval yang muncul sebelumnya mendorong Temple untuk mengajukan pertanyaan yang sepenuhnya berkaitan dengan pemeriksaan sinema anarkis. Urutannya didahului oleh efek optik yang membuat Temple bertanya:

> Apakah itu menandakan bahwa Karnaval akan menawarkan visi dunia alternatif, proyeksi tatanan sosial yang berbeda? Atau apakah itu hanya akan memberikan kelanjutan yang berlebihan dan aneh dari keadaan yang tidak adil saat ini? (2005: 26)

Temple berspekulasi tentang apakah representasi karnaval, dan apakah sesungguhnya karnaval itu sendiri, hanya menawarkan gangguan, atau petunjuk tentang kemungkinan revolusi tatanan tradisional. Pertanyaan apakah karnaval menawarkan 'kegembiraan, pembebasan anarkis' yang sejati (2005: 26) mengangkat isu bagaimana menafsirkan gambar bergerak, dan apakah sesuatu itu benar-benar anarkis, atau apakah batasan hegemoni justru tetap ada.

Smith dengan tegas mengunci pembacaan adegan karnaval ini, ia mencatat bahwa 'status parade sebagai fungsi sosial yang resmi dan terorganisir telah ditetapkan' dan bahwa 'kekerasan dan kekacauan sedang diselesaikan dengan cara yang dapat diterima, melayani status quo' (1972: 46). Ada bukti

lebih lanjut untuk posisi ini di hadapan militer menjelang bagian akhir dari urutan: 'kita melihat dua pria berseragam diikuti oleh kerumunan, yang secara tegas menghubungkan tema prosesi dan mengikuti massa dengan gaya kepatuhan militer' (1972: 56).

Smith merasa bahwa Vigo mencemooh parade karnaval, dan Vigo menampilkan orang-orang yang pasrah untuk menaklukkan dan mempermalukan diri mereka sendiri, mereka (orang-orang itu) tidak menyadari implikasi yang lebih luas dari prosesi tersebut. Sudut pandang ini memiliki dasar faktual: karnaval adalah festival yang tidak berbahaya dan didukung secara resmi dari perilaku yang biasanya tidak dapat diterima atau tidak disukai secara sosial. Memang, Stallybrass dan White mencatat bahwa pada tahun 1873 karnaval tahunan di Nice digiring ke bawah kendali borjuis birokratis dan ditata ulang secara sadar sebagai daya tarik untuk wisata (1986: 177). Tapi interpretasi terkunci dari Smith mengabaikannya, ia berfikir bahwa ketika prosesi seperti itu disajikan dalam sebuah film, ada dimensi ekstra. Penonton film tersebut tidak berada di rombongan karnaval yang sebenarnya, dan penggambarannya di layar dalam gambar bergerak memiliki 'penggunaan' yang berbeda dari apa yang terjadi di kehidupan nyata. Sederhananya, film bukanlah karnaval, sehingga tidak tunduk pada batasan dan dinamika yang sama seperti prosesi karnaval yang disetujui secara resmi. Film ini tidak termuat dalam konteks asli karnaval. Tindakan memfilmkannya dan menempatkannya ke dalam konteks baru berarti/merupa-

kan tindakan untuk pembebaskan diri. Film Vigo, atau bahkan film apa pun, tidak menghadirkan citranya secara objektif; ada juga lapisan kerumitan tambahan karena Vigo menempatkan karnaval di antara pemandangan kekayaan dan kemiskinan yang kontras.

À Propos de Nice tidak berdiri sendiri. Pemilihan bidikan, strategi pengeditan, dan interpretasi ideologis kota harus dipahami dengan melihat melalui apa yang digambarkan David Weir sebagai 'mata' anarkisme' (2014). Adegan kontras, humor lucu dan prosesi yang didukung secara resmi dan tidak resmi juga muncul dalam sebagian besar film Vigo lainnya.

Gomes, Paulo Emilio Salles (1957 [1971]), *Jean Vigo*, London: Martin Secker and Warburg Limited.

Kedward, Roderick (1971), *The Anarchists: The Men Who Shocked an Era*, London: Macdonald & Co.

Temple, Michael (2005), *Jean Vigo*, Manchester: Manchester University Press.

Weir, David (2014), *Jean Vigo and the Anarchist Eye*, Atlanta, GA: On Your Own Authority! Publishing.

Simon, William (1981), *The Films of Jean Vigo*, Ann Arbor, MI: UMI Research Press.

Lovell, Alan (1962), *Anarchist Cinema*, London: Peace News.

Anarchist Federation (2007), *Anarchist Federation – The Role of the Revolutionary Organisation*, n.l.: Anarchist Federation.

——— (2008), *Anarchist Federation – Members Handbook*, 2nd ed., n.l.: Anarchist Federation.

Marshall, Peter (1993), *Demanding the Impossible: A History of Anarchism*, London: Fontana Press.

Smith, John M. (1972), *Jean Vigo: Movie Paperbacks*, London: November Books.

Stallybrass, Peter and White, Allon (1986), *The Politics and Poetics of Transgression*, London: Methuen.

Joy Rimbaud

Editor penerbit buku anarkis Nomo Press, dan front-man band anarko-punk Soliter.

“Film-film anarkistik sering kali mengambil inspirasi dari energi, semangat, dan nihilisme yang terkandung dalam musik hardcore dan punk...

...yang menggambarkan keberontakan dan pemberontakan.”

Joy Rimbaud (2023: 6)

Dinamika Gelombang Anarki: Hubungan antara Film Anarkistik, Musik Hardcore, dan Punk

Dunia perfilman terus berkembang seiring dengan perubahan sosial dan budaya yang terjadi di masyarakat. Salah satu subgenre yang muncul dan semakin populer adalah film anarkistik. Film anarkistik menawarkan pendekatan yang berbeda dalam menyampaikan pesan-pesan sosial dan politik yang kontroversial. Film anarkistik ditandai dengan narasi yang provokatif dan menantang, seringkali mengkritik institusi politik dan sosial yang ada. Film-film ini memperlihatkan pemberontakan dan perlawanan terhadap otoritas yang represif, serta menyoroti ke-

tidakadilan dan ketidaksetaraan dalam masyarakat. Dalam film anarkistik, nilai-nilai seperti kebebasan individu, solidaritas, dan ketidakpatuhan begitu terasa diperjuangkan. Salah satu karakteristik film anarkistik adalah penggunaan estetika yang tidak konvensional. Film-film ini sering menggabungkan elemen-elemen artis-tik yang inovatif, seperti sinematografi eksperimen-tal, pengeditan yang cerdik, pengurutan gambar, dan gaya visual yang unik. Pendekatan ini memberikan dimensi baru dalam pengalaman menonton film dan memperkuat pesan anarkis yang ingin disampaikan.

Film anarkistik sering kali mengambil inspirasi dari gerakan sosial, sejarah politik, atau peristiwa kontemporer. Ini (hampir selalu) menyoroti isu-isu yang penting dalam masyarakat seperti ketidakadilan rasial, kesenjangan ekonomi, atau penindasan politik. Dengan cara ini, film anarkistik menjadi alat yang kuat untuk membangkitkan kesadaran sosial dan memicu perubahan dalam masyarakat. Sebagai sebuah subgenre (anggaplah demikian) film anarkistik tentunya tidak hanya berkembang di dunia perfilman lokal, tetapi juga di kancah global. Film-film seperti *Fight Club* (1999), *V for Vendetta* (2005), dan *The Purge* (2013) telah menjadi contoh populer dari film-film anarkistik yang menggugah pemikiran penonton di seluruh dunia. Itu bukan hanya menyajikan hiburan, tetapi juga memicu diskusi dan refleksi tentang isu-isu sosial yang relevan dalam lanskap dunia hari ini. Film-film ini mengajak penonton untuk mempertanyakan norma-norma yang ada dan mem-

pertimbangkan alternatif-alternatif dalam membangun masyarakat yang lebih adil dan bebas.

Dengan film anarkistik, dunia perfilman semakin beragam dan memberikan ruang bagi perspektif-perspektif alternatif. Film anarkistik memberikan pengeras suara besar bagi mereka yang merasa terpinggirkan dan mendorong penonton untuk melihat pelampauan akan batasan-batasan yang ada. Dalam era yang penuh tantangan dan perubahan, film anarkistik memainkan peran penting dalam menyuarakan ketidakpuasan, memicu pemikiran kritis, dan mendorong perubahan sosial yang positif. Perkembangan perfilman telah melahirkan berbagai film yang bersifat anarkistik, baik di masa lampau maupun di hari ini. Meskipun esensi anarki tetap ada dalam kedua periode tersebut, terdapat perbedaan dalam pendekatan, pesan, dan dampak yang dihasilkan. Di masa lampau, film-film yang bersifat anarkistik sering kali menghadapi tantangan dalam hal produksi dan distribusi (kurangnya keprofesionalan)—lihat saja bagaimana sinema anarkis spanyol. Keterbatasan teknologi dan aksesibilitas menciptakan kendala bagi sineas untuk mengungkapkan pandangan anarkis mereka secara terbuka. Namun, film-film seperti *A Clockwork Orange* (1971) dan *La Chinoise* (1967) mampu menyampaikan pesan anarkis melalui penggunaan narasi dan estetika yang provokatif.

Seiring dengan kemajuan teknologi dan perubahan sosial, film-film anarkistik di hari ini memiliki akses yang lebih mudah ke peralatan produksi dan

distribusi. Sineas dapat mengeksplorasi gagasan-gagasan anarkis dengan lebih bebas dan menghasilkan karya yang lebih beragam. Beberapa film anarkistik terkini seperti *Sorry to Bother You* (2018) dan *The Lobster* (2015) mengambil pendekatan yang lebih eksperimental dan menghadirkan cerita-cerita yang berani dan inovatif. Perbedaan lainnya adalah dalam pesan yang disampaikan oleh film-film anarkistik. Di masa lampau, film-film tersebut cenderung mengkritik institusi politik dan sosial yang ada saat itu. Mereka sering kali menggambarkan penindasan dan korupsi dalam sistem yang kuat. Di hari ini, film-film tersebut berbalik dan mengarah ke upaya untuk menghadapi tantangan yang lebih kompleks dalam mengkritik struktur sosial yang semakin rumit serupa jaringan roket, termasuk juga kritik atas globalisasi, teknologi, dan konsumerisme yang berjalan ke arah yang makin aneh.

Dalam hal dampaknya, film-film anarkistik di hari ini dapat mencapai audiens yang lebih luas berkat kemajuan teknologi dan media sosial. Film anarkistik dapat memicu diskusi dan refleksi di antara penonton tentang isu-isu sosial dan politik yang relevan, bahkan menginspirasi gerakan sosial dan aktivisme, mendorong individu untuk mempertanyakan norma-norma yang ada dan mencari kebebasan dalam cara berpikir dan bertindak. Perbandingan antara film-film anarkistik di masa lampau dan di hari ini menunjukkan bahwa sifat dan pendekatan anarkis dalam perfilman terus berkembang sejalan dengan perubahan sosial dan teknologi. Mes-

kipun ada perbedaan konteks dan tantangan, semangat pemberontakan dan penolakan terhadap otoritas tetap menjadi inti dari film-film anarkistik, yang terus menginspirasi dan merangsang pemikiran kritis dalam masyarakat.

Hal menarik lainnya di hari ini, ialah, adanya ikatan yang kuat antara film anarkistik dan musik underground seperti hardcore dan punk. Keduanya saling mempengaruhi dan memberikan ruang ekspresi bagi penolakan terhadap norma-norma yang ada dalam masyarakat. Musik underground seperti hardcore dan punk telah lama menjadi medium bagi perlawanan dan perubahan sosial. Dengan lirik-lirik yang provokatif dan suara yang enerjik, mereka menghadirkan pesan tentang kebebasan, ketidakpuasan, dan pembebasan diri. Musik ini sering mengkritik otoritas dan menantang struktur sosial yang dominan.

Film anarkistik, di sisi lain, mengambil medium visual untuk menyampaikan pesan-pesan serupa. Film-film ini menggunakan narasi yang provokatif dan estetika yang tidak konvensional untuk mengkritik sistem yang ada dan memicu pemikiran kritis pada penonton. Film-film anarkistik menghadirkan gambaran alternatif dan mengajak penonton untuk melihat melampaui norma-norma sosial yang ada. Keterikatan antara film anarkistik dan musik underground seperti hardcore dan punk terjadi dalam banyak film-film yang menggunakan soundtrack yang kuat dan sinergi yang menarik antara gambar

dan suara. Beberapa contoh film anarkistik yang menggunakan musik underground adalah *Sid and Nancy* (1986) yang mengisahkan kehidupan Sid Vicious, anggota band punk The Sex Pistols, dan *Green Room* (2015) yang menggambarkan konfrontasi antara sebuah band punk dan kelompok skinhead di sebuah tempat konser.

Film-film anarkistik sering kali mengambil inspirasi dari energi, semangat, dan nihilisme yang terkandung dalam musik hardcore dan punk. Mereka menciptakan atmosfer yang intens dan mengadopsi estetika yang menggambarkan kebe-rontakan dan pemberontakan. Musisi dan grup musik underground seringkali terlibat dalam pem-buatan *original soundtrack* untuk film-film anarkistik, ini menciptakan keselarasan yang kuat antara pesan visual dan musikal. Keterikatan antara film anar-kistik dan musik underground seperti hardcore dan punk menciptakan ruang kreatif yang unik dan memberikan platform untuk menyuarakan ketidak-puasan dan perlawanan terhadap norma-norma yang ada. Keduanya mempengaruhi satu sama lain dalam upaya untuk mendorong perubahan sosial dan men-ciptakan dunia yang lebih inklusif, bebas, dan adil.

Praktik anarkisme dalam dunia perfilman sering kali mempertemukan dirinya dengan musik-musik dari genre hardcore dan punk. Musik-musik ini tidak hanya memberikan pengiring suara yang kuat dan enerjik untuk film-film anarkis, tetapi juga mencer-minkan semangat pemberontakan dan ketidakpuas-

an terhadap otoritas yang sering dikaitkan dengan gerakan anarkis. Berikut ini adalah beberapa contoh praktik anarkisme dalam dunia perfilman yang melibatkan musik-musik dari genre hardcore dan punk:

1) Soundtrack yang Provokatif: Film-film dengan tema anarkis sering kali menggunakan lagu-lagu hardcore dan punk sebagai bagian dari soundtrack mereka. Musik-musik ini memiliki lirik-lirik yang provokatif, yang menggugah semangat perlawanan dan memicu pemikiran kritis. Mereka menambah dimensi emosional yang dalam dalam film-film tersebut dan membantu menciptakan atmosfer yang sesuai dengan pesan anarkis yang ingin disampaikan.
2) Kontribusi dari Musisi Hardcore dan Punk: Beberapa musisi dari genre hardcore dan punk terlibat langsung dalam dunia perfilman, baik sebagai penulis lagu, komposer, atau pemain musik. Mereka membawa pengalaman dan semangat mereka dalam gerakan anarkis ke dalam produksi film, memberikan dimensi yang autentik dan kuat. Kontribusi mereka membantu memperkuat narasi anarkis yang ada dalam film dan memberikan pendekatan artistik yang sesuai dengan nilai-nilai anarkisme.
3) Penampilan Live dan Konser dalam Film: Film-film anarkis sering kali menyertakan adegan live performance atau konser dari band-band hardcore dan punk sebagai ba-

gian dari narasi mereka. Ini memberikan pengalaman langsung bagi penonton dan menciptakan atmosfer yang kuat dari pemberontakan dan semangat anarkis. Penampilan live ini juga mencerminkan kegiatan nyata yang sering dilakukan dalam komunitas musik underground anarkis di realitas aslinya.

4) Representasi Karakter dan Budaya Anarkis: Film-film anarkis sering kali menampilkan karakter-karakter yang terlibat dalam budaya hardcore dan punk. Mereka mungkin menjadi anggota band, penggemar musik, atau bahkan aktivis anarkis dalam cerita film. Representasi ini memberikan gambaran yang lebih jelas tentang bagaimana musik dari genre hardcore dan punk terkait erat dengan praktik anarkis dalam kehidupan nyata.

Musik dari genre hardcore dan punk memberikan suara dan semangat bagi praktik anarkisme dalam dunia perfilman. Mereka mencerminkan perlawanan dan pemberontakan terhadap otoritas yang menjadi elemen kunci dalam gerakan anarkis. Melalui penggunaan musik-musik ini dalam film-film anarkis, pesan-pesan anarkis dapat disampaikan dengan lebih kuat dan penonton dapat terhubung dengan semangat pemberontakan yang terus-menerus muncul dari musik hardcore dan punk.

Musisi dari band hardcore dan punk sering kali terlibat dalam dunia perfilman, baik sebagai komposer musik, aktor/aktris, atau kontributor dalam pengembangan cerita. Mereka membawa keahlian dan semangat mereka dalam musik ke dalam produksi film, memberikan dimensi yang unik dan autentik. Berikut adalah beberapa contoh musisi band hardcore dan punk yang terlibat dalam dunia perfilman:

1) Henry Rollins, vokalis dari band punk legendaris Black Flag, telah memiliki peran dalam berbagai film. Dia tampil dalam film-film seperti *Heat* (1995), *Lost Highway* (1997), dan *The Chase* (1994). Keberanian dan karisma Rollins dalam dunia musik juga tercermin dalam peran-perannya di layar lebar.
2) Iggy Pop, ikon punk rock dan vokalis dari The Stooges, telah muncul dalam beberapa film terkenal. Dia tampil dalam film-film seperti *Dead Man* (1995), *Cry-Baby* (1990), dan *Coffee and Cigarettes* (2003). Keberaniannya dalam musik punk dan penampilan panggungnya juga tercermin dalam gaya peran-perannya di dunia perfilman.
3) Tim Armstrong, vokalis dari band punk rock Rancid, telah berkontribusi dalam dunia perfilman melalui komposisi musik. Dia telah menyediakan musik asli untuk film seperti *Avenues* (2017) dan *Live Freaky! Die Freaky!* (2006). Musik Armstrong yang

penuh se-mangat dan keras kepala memberikan at-mosfer yang sesuai dengan narasi film-film tersebut.

4) Patti Smith, ikon punk rock dan penyair terkenal, juga terlibat dalam dunia perfilman. Dia telah muncul dalam film-film seperti *Dream of Life* (2008) yang merupakan dokumenter tentang kehidupan dan karya-karya Smith sendiri. Kontribusinya dalam musik punk dan puisi memberikan dimensi yang mendalam dalam karyanya di dunia perfilman.

Keterlibatan musisi band hardcore dan punk dalam dunia perfilman menunjukkan pengaruh budaya mereka yang luas dan keterbukaan mereka terhadap ekspresi melalui medium yang berbeda. Mereka membawa energi, semangat, dan keberanian mereka dari panggung musik ke dalam layar lebar, memberikan kontribusi berharga dan memberikan warna yang unik dalam produksi film. Musik hardcore dan punk memiliki pengaruh yang signifikan dalam perfilman, terutama dalam film anarkistik. Mereka memberikan nuansa yang kuat, semangat pemberontakan, dan energi yang mengguncangkan, yang sesuai dengan tema dan pesan film anarkistik. Berikut ini adalah seberapa berpengaruhnya musik hardcore dan punk dalam film anarkistik:

1) Soundtrack yang Kuat: Musik hardcore dan punk sering kali menjadi bagian integral dari soundtrack film anarkistik. Lagu-lagu yang

penuh energi, lirik-lirik provokatif, dan suara yang keras memperkuat pesan-pesan anarkis yang ingin disampaikan oleh film tersebut. Mereka menciptakan atmosfer yang menegangkan dan memberikan kesan yang mendalam pada penonton.

2) Representasi Visual yang Autentik: Musik hardcore dan punk membawa estetika yang unik dalam film anarkistik. Gaya berpakaian, tato, aksesori, dan sikap bermusik dari musisi hardcore dan punk mencerminkan budaya pemberontakan yang menjadi bagian dari gerakan anarkis. Ketika karakter-karakter dalam film anarkistik menampilkan aspek-aspek ini, mereka memberikan kesan autentik kepada penonton.

3) Inspirasi dalam Penceritaan: Musik hardcore dan punk dapat menjadi sumber inspirasi bagi pengembangan cerita dalam film anarkistik. Lirik-lirik yang kontroversial dan tema-tema yang diperjuangkan dalam musik ini dapat menginspirasi pembuatan narasi yang kuat dan menggugah. Film anarkistik seringkali mengambil ide-ide dari lirik-lirik lagu tersebut dan menggabungkannya dalam plot dan karakter.

4) Semangat Pemberontakan: Musik hardcore dan punk memberikan semangat pemberontakan yang konsisten dengan tema film anarkistik. Mereka mendorong penonton untuk berpikir kritis tentang otoritas, ketidakadilan, dan struktur sosial yang ada. Musik ini

memberikan dorongan dan energi untuk mempertanyakan status quo dan berjuang untuk perubahan.

5) Pengaruh pada Penonton: Kehadiran musik hardcore dan punk dalam film anarkistik dapat mempengaruhi penonton secara emosional dan psikologis. Musik ini dapat memicu semangat perlawanan, memberikan keberanian, dan menginspirasi penonton untuk terlibat dalam perubahan sosial. Mereka dapat menciptakan ikatan emosional yang kuat antara penonton dan narasi yang dihadirkan oleh film anarkistik.

Dalam film anarkistik, musik hardcore dan punk memiliki peran penting dalam memperkuat pesan dan atmosfer yang diinginkan oleh pembuat film. Mereka memberikan identitas dan karakteristik khas yang mewakili semangat pemberontakan dan perlawanan yang menjadi inti dari film anarkistik. Melalui musik ini, pengalaman penonton diperkaya dan pesan-pesan yang diusung oleh film tersebut dapat dengan kuat tersampaikan.

Pentingnya keberadaan musik hardcore dan punk dalam dunia perfilman, terutama dalam film anarkistik, tidak dapat diabaikan. Musik-musik dari genre ini tidak hanya memberikan latar belakang sonik yang kuat, tetapi juga menjadi penghubung penting antara tema-tema anarkis yang diusung oleh film dengan semangat pemberontakan yang ada dalam budaya musik underground.

Pertama-tama, musik hardcore dan punk memberikan atmosfer yang tepat dalam film anarkistik. Ritme yang cepat, riff gitar yang keras, dan vokal yang marah menciptakan kegembiraan dan ketegangan yang menggugah emosi penonton. Musik ini menjadi pengiring yang sempurna untuk adegan-adegan aksi atau pemberontakan dalam cerita, memperkuat pesan-pesan anarkis yang ingin disampaikan oleh film tersebut. Selain itu, musik dari genre hardcore dan punk juga membawa pesan sosial dan politik yang kuat. Lirik-lirik lagu dalam genre ini seringkali mengkritik ketidakadilan, korupsi, dan sistem yang represif. Ketika musik-musik ini dimasukkan ke dalam film anarkistik, pesan-pesan ini terbawa dan diperkuat dalam narasi yang lebih luas. Mereka membantu menjelaskan motivasi karakter-karakter anarkis dan memberikan landasan ideologis bagi perjuangan mereka.

Selanjutnya, musik hardcore dan punk mencerminkan semangat *do-it-yourself* (DIY) yang erat terkait dengan gerakan anarkis. Musik ini seringkali diproduksi secara independen, dengan band-band yang merilis album mereka sendiri, mengatur tur sendiri, dan terlibat dalam komunitas musik yang kuat. Spirit ini tercermin dalam film anarkistik, di mana pembuat film seringkali mengadopsi pendekatan independen dalam produksi dan distribusi film mereka. Mereka mengeksplorasi gagasan-gagasan radikal dan mendorong perubahan melalui karya-karya mereka tanpa bergantung pada struktur industri yang konvensional.

Terakhir, kehadiran musik hardcore dan punk dalam film anarkistik membawa dampak budaya yang penting. Musik ini telah menjadi bagian integral dari gerakan anarkis dan komunitas-komunitas underground di dunia nyata. Ketika musik ini muncul dalam film, mereka membawa keaslian dan autentisitas yang kuat. Mereka memberikan sudut pandang yang berbeda dan memperkaya pengalaman penonton dengan mengeksplorasi budaya dan subkultur yang mungkin tidak mereka kenal sebelumnya. Terlepas dari perdebatan tentang sejauh mana daya serang dari musik (secara umum dalam 'seni') dapat berguna untuk praktek aksi langsung yang diadopsi anarkisme. Secara keseluruhan, kehadiran musik hardcore dan punk dalam dunia perfilman, khususnya dalam film-film anarkistik, sangat penting. Film-film anarkistik memberikan kekuatan sonik, pesan politik, semangat DIY, dan autentisitas yang memperkaya narasi dan pengalaman penonton. Musik-musik yang dilibatkan dalam mediumnya ini juga membawa semangat pemberontakan dan perjuangan dari panggung musik ke dalam layar lebar, menjembatani kesenjangan antara dunia perfilman dan budaya musik underground.

Filmografi:

Tout Va Bein (Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin, 1972).
Land and Freedom (Ken Loach, 1995).
Libertarias (Vicente Aranda, 1996).
Dr No (Terence Young, 1962).
Serial *St Trinian's* (1954-2009).
Matinee (Joe Dante, 1993).
Serial *Scream* (Wes Craven, 1996-2011).
The Last House on the Left (Wes Craven, 1972).
Halloween (John Carpenter, 1978).
Gremlins (Joe Dante, 1984).
Gremlins 2: The New Batch (Joe Dante, 1990).
Snow White and the Seven Dwarfs (Walt Disney, 1937).
Annabelle (John R. Leonetti, 2004).
Zero de Conduite (Jean Vigo, 1933).
Á Propos de Nice (Jean Vigo, 1930).
Berlin: Symphony of a Metropolis (Walter Ruttman, 1927).
Man with a Movie Camera (Dziga Vertov, 1929).
October (Sergei Eisenstein, 1928).
Fight Club (David Fincher, 1999).
V for Vendetta (James McTeigue, 2005).
The Purge (James DeMonaco, 2013).
A Clockwork Orange (Stanley Kubrick, 1971).
La Chinoise (Jean-Luc Godard, 1967).
Sorry to Bother You (Boots Riley, 2018).
The Lobster (Yorgos Lanthimos, 2015).
Sid and Nancy (Alex Cox, 1986).
Green Room (Jeremy Saulnier, 2015).

Heat (Michael Mann, 1995).
Lost Highway (David Lynch, 1997).
The Chase (Adam Rifkin, 1994).
Dead Man (Jim Jarmusch, 1995)
Cry-Baby (John Waters, 1990).
Coffee and Cigarettes (Jim Jarmusch, 2003).
Avenues (Michael Angarano, 2017).
Live Freaky! Die Freaky! (John Roecker, 2006)
Dream of Life (Steven Sebring, 2008).